



MIRIAM BALLESTEROS EGEA

Universidad de Castilla-La Mancha

# La Orquesta Filarmónica de Madrid y su labor de difusión de la música de Debussy y Ravel en España en la primera mitad del siglo XX

La Orquesta Filarmónica de Madrid (OFM), creada en 1915, estuvo dirigida por Bartolomé Pérez Casas durante treinta años, hasta 1945. El objetivo principal de esta agrupación orquestal fue dar a conocer el repertorio de obras de autores españoles y extranjeros contemporáneos. Esta idea fue llevada a cabo gracias al esfuerzo constante y el impulso renovador de su programador y director Pérez Casas, el cual dio a conocer gran cantidad de obras desconocidas hasta el momento. A través del estudio de la intensa y variada actividad musical de la OFM en esos primeros treinta años de actividad, que incluyen un total de casi novecientos conciertos, analizamos uno de los aspectos más relevantes de su labor: su contribución a la difusión en España de la música francesa de vanguardia a través de la obra de Debussy y Ravel.\*

*The Orquesta Filarmónica de Madrid (OFM), founded 1915, was conducted by Bartolomé Pérez Casas for thirty years, until 1945. The orchestra's main objective was to present a repertory of works by contemporary foreign and Spanish composers. This idea was implanted as a result of the tireless efforts and motivation of its programmer and conductor Pérez Casas, who presented a large number of works that were hitherto unknown. This study of the first thirty years of the OFM's intense and varied musical activity, which included close to 900 concerts, will be used to analyse one of the most important aspects of its work: the Orchestra's contribution to the dissemination of avant-garde French music in Spain in the form of the works of Debussy and Ravel.*

La música orquestal en España recibe un gran impulso en las primeras décadas del siglo XX gracias a dos importantes agrupaciones instrumentales: la Orquesta Sinfónica de Madrid<sup>1</sup> y la Orquesta Filarmónica de Madrid. La primera comenzó su larga trayectoria a partir de su presentación pública el 7 de febrero de 1904 bajo la dirección de Alonso Cordeñas. Aproximadamente un año después, esta Orquesta otorgó la titularidad a Enrique Fernández Arbós, quien se mantuvo al frente de ella hasta

\* Este artículo está basado en el trabajo de investigación que realicé para la obtención del DEA en la UCM, dirigido por María Nagore Ferrer y titulado "La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945)", Madrid, junio, 2005.

<sup>1</sup> Véase Carlos Gómez Amat y Joaquín Turina Gómez: *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

su muerte<sup>2</sup>. A partir del año 1915 la aparición de la nueva Orquesta Filarmónica de Madrid multiplicó los conciertos hasta entonces proyectados en la capital madrileña y otras ciudades españolas, inaugurando un brillante período de la música sinfónica en España. Ese mismo año se creó en Madrid la Orquesta Amigos de la Música, también denominada Orquesta Benedito, cuyo fundador y director fue el valenciano Rafael Benedito (1885-1963)<sup>3</sup>. Todavía no existe ningún estudio sobre esta Orquesta que clarifique el tipo de repertorio interpretado y sus repercusiones sociales, así como los años que permaneció activa. También requiere un estudio la célebre Orquesta Lassalle, creada en 1920. Fuera del contexto madrileño existieron otras importantes agrupaciones orquestales en Barcelona (Orquesta Sinfónica de Barcelona y Orquesta Pau Casals)<sup>4</sup>, Valencia (Orquesta de Valencia)<sup>5</sup>, las Palmas de Gran Canaria (Orquesta de las Palmas)<sup>6</sup>, Bilbao (Orquesta Sinfónica de Bilbao)<sup>7</sup>, etc. Éstas y otras agrupaciones orquestales creadas en pequeñas localidades de provincias cumplieron una importante labor de difusión del repertorio orquestal por toda la geografía española en la primera mitad del siglo XX.

A diferencia de otras sociedades de la época, como las filarmónicas, cuyo público se restringía a los propios socios, en los conciertos organizados por la Orquesta Filarmónica el abanico se ampliaba a todo el que quisiera asistir a ese acontecimiento musical y pudiera pagar una entrada. Uno de los objetivos de Pérez Casas era procurar tanto la difusión como la profusión de los conciertos para que dejaran de ser un artículo de lujo perteneciente a unos pocos. Para llevar a cabo este proyecto señalaba que había que intentar que los conciertos fueran apoyados económicamente por el Estado, patronatos y sociedades destinadas a estos fines, llegando a afirmar que constituían “la fiesta artística más altamente educadora, espiritual y socialmente considerada”<sup>8</sup>.

---

<sup>2</sup> Andrés Ruiz Tarazona: “Orquestas”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 8, p. 202.

<sup>3</sup> Beatriz Martínez del Fresno: “Benedito Vives, Rafael”, *Diccionario de la Música Española...*, vol. 2, p. 359.

<sup>4</sup> Luis Llamaña: *Barcelona Filarmónica. La evolución musical de 1875 a 1925*, Barcelona, Elzeviriana, 1927, p. 225.

<sup>5</sup> Véase Vicente Galbis López: *Orquesta de Valencia. 60 años de vida sinfónica 1943-2003*, Valencia, Palau de la Música Valenciana, 2003.

<sup>6</sup> Lothar Siemens Hernández: *Historia de la Sociedad Filarmónica de las Palmas y de su Orquesta y sus Maestros*, Las Palmas de Gran Canaria, Sociedad Filarmónica de las Palmas, 1995.

<sup>7</sup> Carmen Rodríguez Suso (ed.): *Orquesta Sinfónica de Bilbao. Ochenta años de música urbana (1922-2001)*, Bilbao, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 2003. Se trata del único estudio exhaustivo sobre una orquesta hasta el momento.

<sup>8</sup> Bartolomé Pérez Casas: *Los conciertos como signo de la cultura musical de los pueblos: discurso leído en la recepción pública de Don Bartolomé Pérez Casas el día 28 de junio de 1925*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1925, p.23.

Otro rasgo que caracterizó a la Orquesta Filarmónica era el ideal, compartido con la Sociedad Nacional de Música creada el mismo año, de difusión de la música contemporánea, y especialmente de la música española. Como afirma Emilio Casares, la Nacional “hizo de correa de transmisión de la nueva música”<sup>9</sup>. La relación entre ambas sociedades es evidente: Pérez Casas asistió a la reunión preparatoria de la Sociedad Nacional de Música, celebrada el 17 de febrero de 1914, y formó parte del comité artístico junto con Turina, Fuster, Vives y Falla<sup>10</sup>. Miguel Salvador, por su parte, fue presidente de ambas instituciones. Una de las metas principales de la Sociedad Nacional de Música era dar a conocer la producción española de música de cámara. Así queda demostrado desde el primer concierto celebrado el 8 de febrero de 1915 en el hotel Ritz de Madrid, en el que Pérez Casas fue el encargado de dirigir a doce profesores de orquesta, de diversa procedencia, entre los que cabe señalar al violinista Fermín Fernández Ortiz, que luego sería el concertino de la OFM. La parte pianística estuvo a cargo de Joaquín Turina, Manuel de Falla, Francisco Fuster y Miguel Salvador. El programa estaba dividido en tres partes y se interpretaron por primera vez en España el *Quinteto en Sol menor* de Turina y la *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos* de Falla<sup>11</sup>.

El espíritu renovador de Pérez Casas al frente de la Orquesta Filarmónica de Madrid se concretó desde el principio, en palabras del mismo maestro, de la siguiente forma: “...fuimos nosotros los primeros que en los inolvidables conciertos patrocinados por este Círculo de Bellas Artes, ya hace algunos años, iniciamos y afirmamos la costumbre de incluir composiciones de autores españoles en todos los programas”<sup>12</sup>. Óscar Esplá comentaba este hecho de forma muy positiva:

...El espíritu de Pérez Casas, abierto a todas las tendencias estéticas, y siempre al acecho de lo nuevo, se reflejó enseguida, en la confección de los programas de la Filarmónica, de un interés que solía faltar en los que, hasta entonces, eran la norma de los conciertos sinfónicos [...] El inolvidable músico, estableció la costumbre de incluir una obra española en cada concierto, medida que dio sus frutos inmediatos: por emulación, la Orquesta Sinfónica, que había estrenado nuestras primeras obras nacionales, y actuaba paralelamente a la Filarmónica, acabó por adoptar el método de esta última<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Emilio Casares Rodicio: “La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, p. 317.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 313 y 321.

<sup>11</sup> Programa de mano del concierto de inauguración de la Sociedad Nacional de Música, 8-II-1915.

<sup>12</sup> Bartolomé Pérez Casas: “Palabras del maestro”, *Harmonía*, 6-III-1930, p. 4.

<sup>13</sup> Antonio Iglesias (rec.): *Escritos de Oscar Esplá*, vol. 1, Madrid, Editorial Alpuerto, 1997, pp. 184-185.

Así, en el cuarto concierto de la OFM celebrado el 24 de mayo de 1915 –en el cual se interpretó la impresión sinfónica *Las hilanderas* de Rogelio Villar– se incluiría siempre una obra de autor español. Desde 1915 hasta 1945 los autores españoles más programados fueron los siguientes:

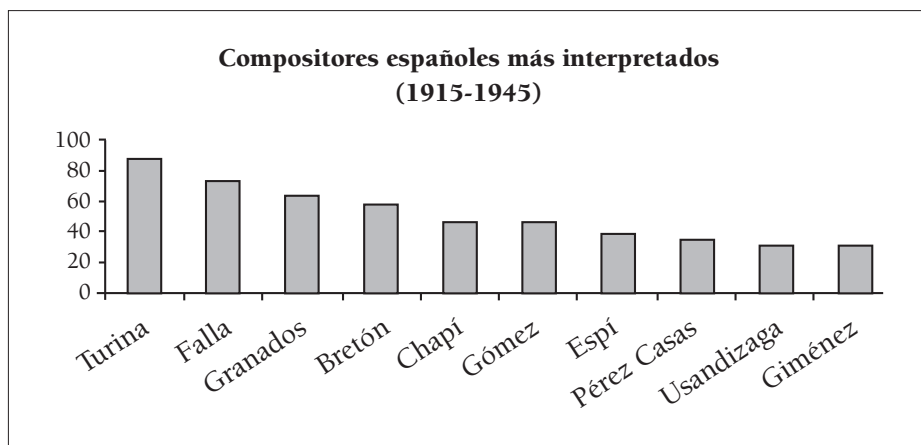


Gráfico 1<sup>14</sup>

Y las obras españolas más interpretadas en el mismo período fueron: *Goyescas* de Granados (55 veces), el Preludio de *La Revoltosa* de Chapí (40), *A mi tierra* de Pérez Casas (34), *El sombrero de tres picos* de Falla (31), *Noches en los jardines de España* de Falla (24), *La oración del torero* de Turina (22), *Suite en La* de Julio Gómez (21), *La procesión del Rocío* de Turina (20), *La boda de Luis Alonso* de Giménez (18) y el *Bolero* de Tomás Bretón.

Tras haber llevado a cabo el estudio completo de la actividad concertística de la Orquesta Filarmónica de Madrid, nos asombra lo fructíferas que fueron algunas temporadas de conciertos y su importancia y repercusión a la hora de dar a conocer repertorios nuevos de autores muy jóvenes y desconocidos. El índice de innovación en el repertorio es considerablemente alto: más de un tercio de las obras programadas por la Filarmónica fueron estrenos y primeras audiciones. Esto se traduce en un total de casi trescientas obras nuevas incorporadas al repertorio de esta Orquesta entre 1915 y 1945. Si comparamos este número con el correspondiente al de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, observamos que esa cifra

<sup>14</sup> Todos los datos que aportamos en los gráficos están extraídos de los programas de mano de los conciertos.

se alcanza en ochenta años de actividad<sup>15</sup>. Obras de compositores de la “generación de los maestros” como Julio Gómez, Joaquín Turina, Conrado del Campo o Jesús Guridi y de la “generación del 27” como Ernesto Halffter, Bacarisse, Juan José Mantecón, Julián Bautista, etc., fueron estrenadas a lo largo de ese periodo. Por otra parte, la lista de obras en primera audición interpretadas por la OFM llega a la cifra de 211, pudiendo citar a un sinfín de compositores como Borodin, Bela Bartok, Brahms, Chausson, D Indy, Debussy, Dvorak, Fauré, Franck, Glazunov, Glinka, Haendel, Hindemith, Koechlin, Malipiero, Milhaud, Mozart, Musorgsky, Pierné, Prokofiev, Rabaud, Ravel, Respighi, Rimsky-Korsakov, Roussel, Schmitt, Schoenberg, Smetana, Strauss, Stravinsky, Toch y Wolf, entre otros.

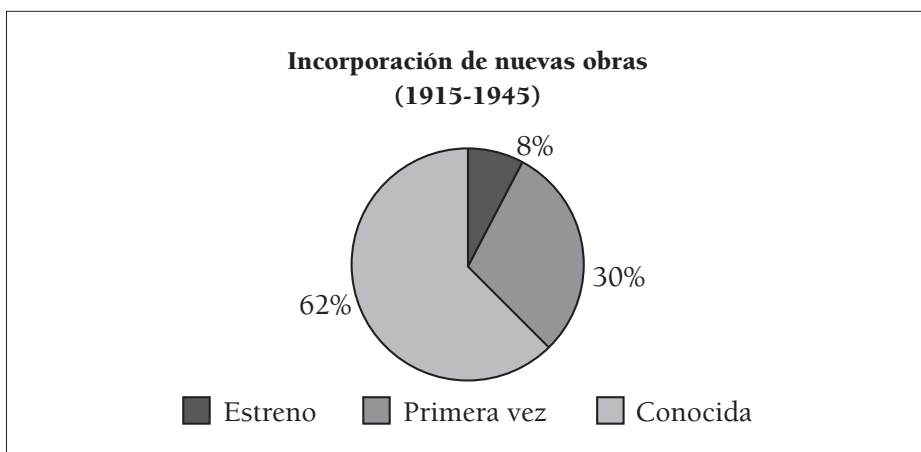


Gráfico 2

Desde una perspectiva actual parece todavía más significativo el elevado número de estrenos conociendo las enormes dificultades, sobre todo económicas, que tenían este tipo de orquestas privadas. En los primeros tiempos, las mayores ayudas provenían de las colaboraciones de la Orquesta con las sociedades musicales del momento, sin recibir ningún tipo de subvención del Estado. Estas asociaciones garantizaban sus ingresos con la organización de conciertos sinfónicos con el sistema de abono, lo que suponía la obtención de ingresos fijos con antelación y la asistencia a los conciertos de un público habitual.

<sup>15</sup> C. Rodríguez Suso (ed.): *Orquesta Sinfónica de Bilbao...*, p. 263.

Otra dificultad era la necesidad que los profesores de la Orquesta tenían de recurrir al pluriempleo para poder vivir dignamente, debido a la insuficiencia e inseguridad de los ingresos obtenidos por su actividad en la orquesta. Miguel Salvador<sup>16</sup>, presidente de la Sociedad “Orquesta Filarmónica de Madrid”, lo explicaba así:

El profesor de una orquesta de conciertos tiene necesariamente para vivir que formar parte al mismo tiempo de corporaciones en que el sueldo es diario –como la Banda de Alabarderos, la Municipal o la de un regimiento–, o de capillas, orquestas y orquestitas de teatros, de otros sitios y aún de oficinas! Y menos mal si pertenece a las primeras, en las que, al menos, no adquirirá vicios en su manera de tocar; pero siempre causará con la multiplicidad de ocupaciones la máxima complicación para los ensayos...<sup>17</sup>

Loable es también la intensa actividad concertística realizada por la OFM en las giras de conciertos por provincias, con itinerarios sumamente ajustados en el tiempo. La trascendencia de esta actividad radica en el hecho de que, si en las grandes ciudades españolas el retraso sufrido en el campo de la música sinfónica era ya considerable, en las ciudades pequeñas y pueblos era mucho mayor, siendo muchas de ellas visitadas por primera vez por una gran orquesta. Los conciertos llevados a cabo en giras fuera de Madrid alcanzan un porcentaje muy alto del total de conciertos interpretados por la OFM entre 1915 y 1945, concretamente el 41%, lo que supone la cifra de 405 conciertos. La guía de la “excursión artística” –así era como se llamaba a las giras de conciertos– refleja lo bien programado, pero intensivo y ajetreado, que era el itinerario de la excursión. Los recorridos se realizaban en tren, teniendo previstas las horas de llegada y de salida a cada ciudad visitada. Estos viajes resultaban realmente agotadores debido al escaso intervalo de tiempo que se dejaba entre una ciudad y otra. Por tanto, el sacrificio y el esfuerzo de los instrumentistas de la Orquesta era mayor que los beneficios económicos, los cuales en algunas ocasiones eran nulos.

No hay que olvidar tampoco en la labor de difusión del repertorio sinfónico el papel desempeñado por las notas que acompañaban los programas de mano de los conciertos, firmadas, en ocasiones, por el acreditado crítico Adolfo Salazar o por Miguel Salvador. Las explicaciones detalladas y de gran valor musicológico ayudaban a los oyentes a descubrir y conocer los repertorios novedosos, es decir, eran una fuente de instrucción musical.

---

<sup>16</sup> Salvador fue una de las figuras clave en los puestos directivos de las sociedades musicales más importantes de la época.

<sup>17</sup> Miguel Salvador y Carreras: *La Orquesta en Madrid (1921): discurso leído en el acto de recepción por Miguel Salvador y Carreras, el día 15 de enero de 1922*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1922, p. 56.

En cuanto a la acogida por parte del público de las obras nuevas, ésta fue siendo cada vez mejor, pero a menudo requería de explicaciones o discursos por parte del mismo compositor o intérprete. Era bastante habitual que el mismo compositor fuera el que estrenara su obra dirigiéndola o interpretándola. Esta costumbre suponía la difusión de las obras de primera mano sin intermediarios, es decir, el público era partícipe de una interpretación muy cercana a su contexto de creación.

### La presencia de Debussy en el repertorio de la Filarmónica

Podemos constatar la importancia de la música de Debussy y Ravel en el repertorio de la Orquesta Filarmónica de Madrid, aun a riesgo de llevar a cabo una simplificación excesiva<sup>18</sup>, presentando dos gráficos que muestran los diez compositores más interpretados por la orquesta entre 1915 y 1945. El primero de ellos (Gráfico 3) incluye el número total de interpretaciones, mientras que el segundo (Gráfico 4) tiene en cuenta las obras diferentes interpretadas sin repeticiones. Analizando ambos gráficos, podemos concluir que la Filarmónica simultanea principalmente el repertorio romántico alemán o centroeuropeo (Wagner, Beethoven, Franck, Weber y Mendelssohn) y la música nacionalista rusa, también romántica (Rimsky-Korsakov y Borodin), con la introducción de la nueva música francesa representada por Debussy y Ravel. A esto hay que añadir la excepción de un compositor clásico con una alta frecuencia de programación, Mozart. El auge de este compositor se explica por la fuerza del ideal neoclásico en la década de los 20, como explicaremos más adelante.

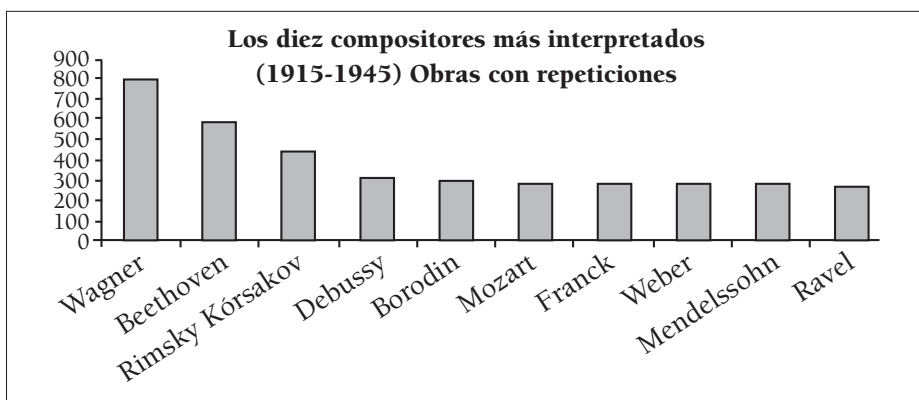


Gráfico 3

<sup>18</sup> En ocasiones puede ser más relevante, en términos relativos, una sola interpretación de una obra de especial importancia o impacto.

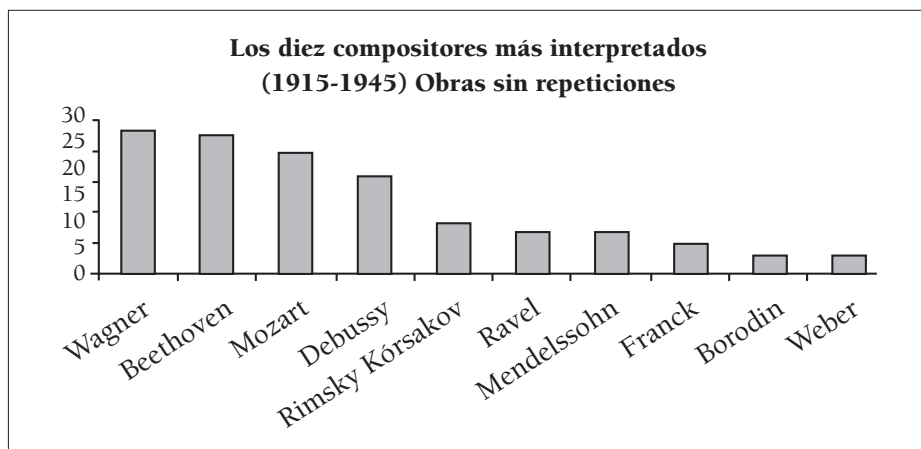


Gráfico 4

Una diferencia significativa en la comparación de ambos gráficos es la importancia que adquiere la interpretación de obras diferentes de Ravel en el segundo gráfico, pasando del décimo al sexto puesto. Tanto Debussy como Ravel fueron considerados como modelos a seguir para la renovación musical española. De ahí el empeño, tanto de Pérez Casas como de los directivos de la Orquesta, de introducir su música en España.

El elevado porcentaje de obras de Debussy interpretadas por la OFM supone la introducción a gran escala de una buena proporción de música contemporánea. De dieciséis obras diferentes del músico francés que interpretó la OFM, catorce fueron estrenos y primeras audiciones, como veremos a continuación. Se puede confirmar, por tanto, que la difusión de la música impresionista en España se debió en buena medida al trabajo de la Filarmónica. Si bien la Orquesta de Arbós con anterioridad había dado a conocer alguna obra debussyana, será la orquesta de Pérez Casas la que incluya su música con regularidad en su programación. Las obras de Debussy estrenadas en Madrid por la OFM son las siguientes, por orden cronológico de primera audición:

OBRA	FECHA DE ESTRENO EN ESPAÑA	Nº TOTAL DE INTERPRETACIONES
<i>El mar, tres bocetos sinfónicos</i>	18/03/1915	12
<i>Petite Suite</i>	12/11/1915	31
<i>Nocturnos: Sirenas</i>	10/05/1916	50
<i>Danzas para piano y orquesta: Danza sagrada y profana</i>	19/01/1917	4
<i>El martirio de San Sebastián</i>	15/02/1918	9
<i>L'enfant prodigue: Aria de Lía</i>	27/04/1918	1
<i>La damoiselle élue</i>	17/06/1919	2



<i>Imágenes para orquesta: Iberia</i>	24/01/1921	20
<i>Pour le piano: Zarabanda y Danza</i> (orquestración de Ravel)	05/05/1924	8
<i>Primavera, Suite sinfónica</i>	20/11/1925	2
<i>Rapsodia para clarinete y Orquesta n° 1</i>	04/12/1925	1
<i>Marcha escocesa</i>	02/12/1927	4
<i>Berceuse heroica</i>	02/12/1927	7
<i>Juegos, poema danzado</i>	27/10/1934	1

Hay que aclarar los datos sobre la presentación de dos de estas obras. Según Gómez Amat y Turina, los estrenos en Madrid de *Iberia* y *Marcha escocesa* a cargo de la Orquesta Sinfónica se produjeron en los años 1925 y 1935 respectivamente<sup>19</sup>. Sin embargo, hemos comprobado que estas obras fueron dadas a conocer por la OFM en enero de 1921 y diciembre de 1927 respectivamente.

La autoría de Pérez Casas como difusor de la obra de Debussy en España queda constatada en diversas reseñas de la época. Así queda recogido, por ejemplo, en las notas al programa de un concierto celebrado en Vigo en una gira llevada a cabo en noviembre de 1932:

Salvo el famoso preludio “L’après midi d’un faune”, que ya era conocido en Madrid cuando la Orquesta dio su primer concierto público en el teatro de Price, el 18 de marzo de 1915, las restantes obras orquestales de Debussy han sido dadas en primera audición por la **Orquesta Filarmónica** en épocas en que era notoria la manía irritada de los que a todo lo nuevo llamaban “modernismo”, y que despectivamente maltrataban los ejemplos de la escuela francesa. La defensa de esa serie de obras bellísimas que entonces provocaban escándalo, era difícil. Hoy, las mismas obras sirven de punto de referencia en la historia del arte, definen una gloriosa carrera de artista músico, y son ya algo incuestionable, señero, magnífico, de prestigio clásico<sup>20</sup>.

Unos meses después volvemos a encontrar esta afirmación en un artículo de Julio Gómez:

Una de las mayores razones del prestigio y de la autoridad que en la opinión musical española ha conquistado el maestro Pérez Casas al frente de la magnífica Orquesta Filarmónica es la actividad e inteligencia desplegadas en la labor de dar a conocer a los madrileños la música de Debussy [...] Casi todas las obras de Debussy han pasado a ser familiares de nuestros filarmónicos por medio de las interpretaciones claras, inteligentes, profundas del maestro Pérez Casas, exigente hasta el escrúpulo de la labor técnica de sus subordinados<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> C. Gómez Amat: *La Orquesta Sinfónica de Madrid...*, pp. 82 y 106.

<sup>20</sup> Notas al programa, sin firmar, del concierto n° 611, 11-XI-1932.

<sup>21</sup> Julio Gómez: “Orquesta Filarmónica”, *El Liberal*, 4-IV-1933.

Casi diez años después, todavía encontramos esta misma opinión en un comentario del guitarrista y crítico Regino Sainz de la Maza: “Pérez Casas, a quien debemos en Madrid el conocimiento de toda la obra orquestal de Debussy, nos la ofreció [*El mar*] con los más sutiles acentos, y una pujanza de la orquesta siempre equilibrada, aún en los momentos de máxima potencia”<sup>22</sup>.

Analizando las obras de Debussy programadas, vemos que las tres obras más interpretadas por la OFM fueron: *Nocturnos* con 50 interpretaciones, *Preludio a la siesta de un fauno* con 46 audiciones y *Petite Suite* con 31. De las tres piezas que componen los *Nocturnos*, dos de ellas, *Nubes* y *Fiestas*, ya eran conocidas en Madrid porque habían sido estrenadas por la Orquesta Sinfónica en 1908 y 1909<sup>23</sup>. Sin embargo, en el concierto celebrado el 10 de mayo de 1916 se interpretó por primera vez completa incluyendo el estreno de *Sirenas*. El *Preludio a la siesta de un fauno*, estrenado por la Orquesta Sinfónica de Madrid en 1906, es la segunda obra con mayor frecuencia de programación. Aunque García Laborda afirma que la OFM realizó doce audiciones de esta obra<sup>24</sup>, en realidad la incluyó en su repertorio cuarenta y seis veces hasta el año 1935.

Atención especial merece el estreno de *El mar*, obra incluida por la OFM en su concierto de inauguración, celebrado el 18 de marzo de 1915<sup>25</sup>. En la reseña publicada por el diario *ABC* se comentaba que “hubo aplausos, sí; pero el público comprendió que oía una obra que le resulta algo semejante a esos cuadros que llevan al pie una reputadísima firma, pero que con su complicada composición invitan a contemplarle más despacio...”<sup>26</sup>. En estas palabras se aprecia que la reacción del público ante esta obra de nuevos procedimientos compositivos fue bastante comedida, aunque respetuosa. En otra reseña leemos:

...algo extraña para cierta parte de público, poco habituado aún a esta clase de producciones [...] Es necesario partir de la base de que *hay que oírlo todo*, de que bien está que se satisfagan los gustos de los que se durmieron en cierto

<sup>22</sup> Regino Sainz de la Maza: “La Orquesta Filarmónica y el maestro Pérez Casas”, *ABC*, 15-XI-1941, p. 13.

<sup>23</sup> C. Gómez Amat: *La Orquesta Sinfónica de Madrid...*, pp. 54 y 57.

<sup>24</sup> José María García Laborda: “Nuevas perspectivas historiográficas en torno a la primera recepción de Debussy en España”, *Revista de Musicología*, 28, 2, 2005, p. 1350.

<sup>25</sup> La inclusión de esta obra en la programación de la OFM fue esporádica y muy distanciada. Siete años después volvió a presentarse en un concierto extraordinario a beneficio de la caja social de la OFM. Y, diez años después, en 1932, se incluyó en el repertorio de seis conciertos celebrados en la excursión artística realizada en Vigo, Gijón, San Sebastián, Tarragona, Murcia y Alicante. Ulteriormente no se volvió a escuchar hasta el 14 de noviembre de 1941, en el primer concierto de abono en el Teatro Español de Madrid.

<sup>26</sup> “La Orquesta Filarmónica”, *ABC*, 19-III-1915, p. 16.

momento de la historia del arte, pero que es también justo, y culturalmente indispensable, la audición de todas las obras recientes, cuyas tendencias y procedimientos podrán ser discutidos, pero cuyos resultados artísticos deben ser acogidos con el respeto que merece siempre el que innova y el que crea...<sup>27</sup>.

Hay que tener en cuenta que la aceptación de este repertorio era difícil en un público que en su mayor parte estaba anclado en un romanticismo del cual antes no había sido partícipe y ahora quería recuperar el tiempo perdido; y además, eran muchos los que apoyaban las tendencias wagnerianas y despreciaban las novedades impresionistas que venían de Francia. La dualidad música alemana *versus* música francesa enmascaraba por un lado, visiones “conservadoras” y, por otro lado, visiones “progresistas”, defendidas por críticos como Rogelio Villar y Adolfo Salazar respectivamente, entre otros.

No obstante, las reacciones negativas por parte del público ante obras no escuchadas antes en Madrid no cambiarían demasiado con el paso del tiempo. Aunque el público siguió escuchando a Debussy con ciertos recelos, Pérez Casas no dejó de incluirlo en su programación pues lo admiraba profundamente. Cuando, años más tarde,

su amigo Antonio Fernández Cid le pregunte sobre si le desmoraliza esta frialdad del público, el maestro contestará que “a quien le influya, le faltará convicción de artista”<sup>28</sup>.

Un concierto muy importante fue el celebrado en el Ateneo de Madrid en homenaje a Claude Debussy el 27 de abril de 1918 con la participación de Arthur Rubinstein y Manuel de Falla al piano. El presidente de la sección de música del Ateneo de Madrid, Miguel Salvador, se encargó de ofrecer el homenaje.

El programa estaba constituido íntegramente por obras del compositor francés. En la primera parte Rubinstein

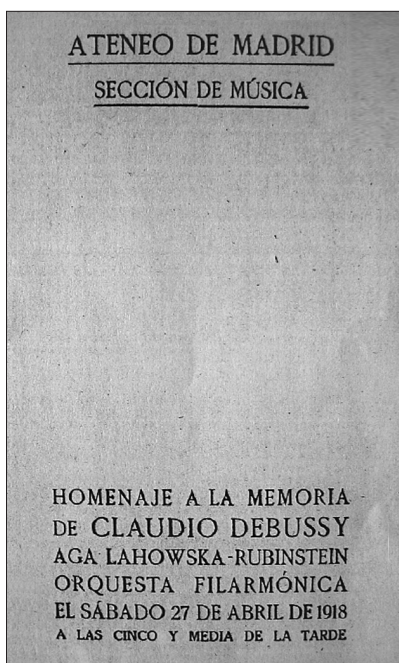


Figura 1. Portada del programa de mano del concierto nº 112, celebrado el 27 de abril de 1918 en el Ateneo de Madrid.

<sup>27</sup> A. B.: “Debut de la Orquesta Filarmónica”, *La Época*, 19-III-1915.

<sup>28</sup> Antonio Fernández Cid: *Músicos que fueron nuestros amigos*, Madrid, Editora Nacional, 1967, p. 46.

interpretó diversas obras para piano y en la segunda parte se incluyó *El martirio de San Sebastián*, *Danzas para piano y Orquesta: Danza sagrada y profana*, *Preludio a la siesta de un fauno* y el estreno del *Aria de Lía* de *L'enfant prodigue* para canto y orquesta. Asimismo, Manuel de Falla —antes de acompañar con el piano a la cantante Aga Lahowska— ofreció una conferencia titulada “El arte profundo de Claudio Debussy”<sup>29</sup>.

La obra *Danza sagrada y Danza profana* para piano y orquesta, se presentó el 19 de enero de 1917 en el Hotel Ritz con la colaboración de la Sociedad Nacional de Música. En las notas al programa —en las cuales se realiza un análisis musical detallado de los temas— se afirmaba que “estas *Danzas* fueron estrenadas en Madrid por Manuel de Falla —que las ha trabajado con Debussy—, en un concierto celebrado en el teatro de la Comedia en 1907”<sup>30</sup>. Según esta fuente, el estreno en España se realizó tres años después de su composición, pero no se especifica si en versión con piano y orquesta o sólo con piano, que es lo más probable, ya que no hay constancia de que se estrenara con la Orquesta Sinfónica de Madrid. Esta obra sólo volvió a interpretarse dos veces más con la OFM, en los años 1918 y 1920. El mismo compositor había afirmado de ella que “...es lógico que esa música mía corra el riesgo de desagradar a los que sólo aman a una música hasta serle celosamente fieles, a pesar de sus arrugas y de sus afeites”<sup>31</sup>.

El 24 de enero de 1921 se estrenó una de las obras que se convertiría en una de las más populares de Debussy: *Iberia*. En las notas al programa, Miguel Salvador advierte de las habituales malas reacciones del público ante obras nuevas, pero también expresa su confianza en que la presentación de esta obra fuera un éxito<sup>32</sup>. Sin embargo, la reseña de Juan José Mantecón, publicada al día siguiente de su estreno, muestra que esa esperanza no se cumplió:

Voces airadas, ruidosas protestas...Creímos que se había perdido el hábito de exteriorizar en los conciertos el desagrado de un modo tan exuberante [...] ¿Qué esperaban ayer los auditores de la “Iberia”, de Debussy? Tangos, peteneras, jota, una zarzuela más, en estilo sinfónico [...]

---

<sup>29</sup> A veces se ofrecían este tipo de conferencias explicativas de los compositores interpretados y sus obras, sobre todo del repertorio novedoso. Estas conferencias suponen una importante labor difusora de la música contemporánea de primera mano, puesto que las impartían los mismos compositores o músicos que intervenían en los conciertos, de la talla del mismo Manuel de Falla. Las aclaraciones se realizaban antes del concierto para que el público entendiera mejor la obra en su primera audición, e incluso, con demostraciones musicales.

<sup>30</sup> Notas al programa del concierto nº 50, 19-I-1917.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Miguel Salvador.: Notas al programa del concierto nº 219, 24-I-1921.

Ya no hay nadie que se asuste de una sucesión de segundas menores o de novenas; son los nuevos planos lo que vive [sic] por debajo de la técnica: la teoría, la nueva orientación estética, la que no se admite<sup>33</sup>.

Como se ve en estas palabras, el autor atribuye el fracaso, no tanto a la novedad del lenguaje como a la no admisión por parte del público de las nuevas corrientes estéticas. Después de esta fría acogida, la OFM la repite en marzo de este mismo año y no vuelve a hacerlo hasta la década de los treinta, llevándola en el repertorio de la excursión artística del año 1934 –momento en que tendrá una mejor acogida–. Por otro lado, la Orquesta Sinfónica de Madrid probó suerte con esta obra el 17 de diciembre de 1925, y aunque fue mejor recibida, todavía estaba lejos de alcanzar un éxito sonado, como señala Mantecón<sup>34</sup>.

*La damoiselle élue*, estrenada en un concierto organizado por la Sociedad Nacional de Música el 17 de junio de 1919 en el Teatro Eslava, se repuso en el repertorio una única vez más, concretamente el 27 de febrero de 1920. En las notas al programa de este concierto se hace un amplio análisis tanto del texto como de la música, incluyendo la traducción del texto en francés.

El primer indicio claro del cambio en la recepción de la obra de Debussy por parte del público madrileño lo encontramos en el concierto celebrado el 2 de diciembre de 1927 en colaboración con el Círculo de Bellas Artes. En él la Filarmónica presenta la *Marcha escocesa* y la *Berceuse heroica*, obras que fueron acogidas con calor. Juan del Brezo lo relata de la siguiente manera:

¡Cuán distantes aquellos años en los que se arremetía contra Debussy!, ¡que se le despreciaba en toda suerte de dictérios y frases mal sonantes; groserías por parte de los conservatoriales críticos!, y a los que jamás osarán llegar los denostados críticos de vanguardia que lo defendían contra los enemigos. Hoy su música se ha difundido en todas las conciencias filarmónicas, y aquellos mismos que la repudiaban por blasfema y hereje están a punto de convertirla en “tabú”. En España esta labor de imposición en los gustos públicos se debe, en muy principal grado, a la Orquesta Filarmónica, como patentemente lo muestra la relación de obras de este compositor estrenadas por la Filarmónica...<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Juan del Brezo: “Claudio Debussy y su ‘Iberia’”. Concierto por la Orquesta Filarmónica”, *La voz*, 25-I-1921 (recogido por Laura Prieto: *Obra Crítica de Juan José Mantecón: “La Voz”, 1920-1934*, Madrid, Arambol, 2001, pp. 103-104).

<sup>34</sup> Juan del Brezo: “Concierto de la Sinfónica”, *La voz*, 18-XII-1925 (recogido por L. Prieto: *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, p. 105).

<sup>35</sup> Juan del Brezo: “La Filarmónica en la Zarzuela”, *La voz*, 3-XII-1927 (citado por L. Prieto: *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, p. 107).

De nuevo vemos cómo se atribuye a la Filarmónica el duro trabajo de acostumbrar al público a la escucha del compositor francés. Comprobamos, por consiguiente, que hasta finales de la década de los 20 no comienza a aceptarse masivamente la música de Debussy, momento en el que esta música ya había sido sustituida en el ámbito de vanguardia por el neoclasicismo musical.

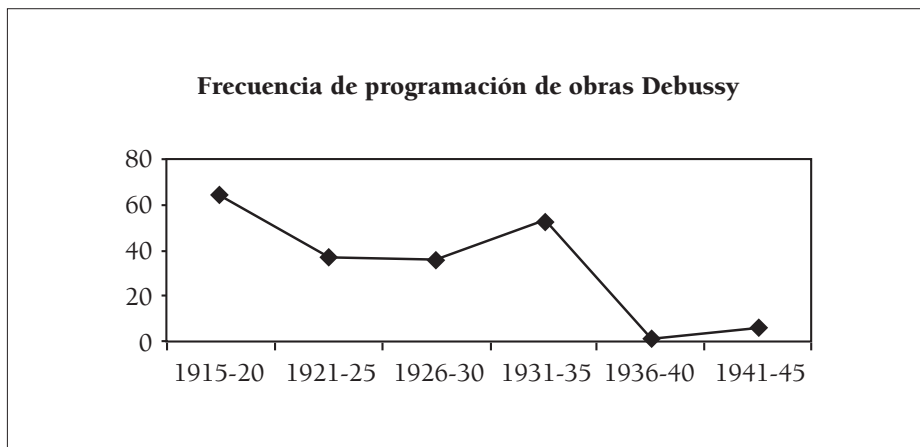


Gráfico 5

El gráfico 5, que representa la interpretación de obras de Debussy por la Orquesta Filarmónica de Madrid, muestra cómo los primeros cinco años fueron los de mayor auge en la introducción de obras del compositor francés, llegando a la cifra de 64 interpretaciones. Es decir, la OFM antepuso sus fines e ideales estéticos en la defensa de este tipo de música, a la posibilidad de conseguir mayores rendimientos económicos con programas más populares. A partir de 1920 se produce un descenso en la línea de programación, que se mantiene constante durante los siguientes diez años. Posteriormente se produce un ligero aumento en los años 1931-35, donde se alcanza la cifra de 52 interpretaciones debido, en parte, al gran número de conciertos celebrados por la OFM en sus giras. Y finalmente, decae en los últimos años de actividad de la Orquesta. En esta curva de programación, el estancamiento durante los años centrales, desde 1921 hasta 1930, puede deberse a que la obra de Debussy pasa de moda y adquiere importancia el estilo neoclásico<sup>36</sup>. A la vez que Salazar indica-

<sup>36</sup> El debate sobre la consideración o no de Debussy como músico moderno permanece todavía abierto en la prensa diaria durante la década de los veinte. En el ensayo de César Arconada publicado en 1926, Debussy aparece como un músico del pasado que termina la era del romanticismo. César Arconada: *En torno a Debussy*, Madrid, Espasa-Calpe, 1926, pp. 157-158.

ba el triunfo del impresionismo en el año 1920, se producía un hito historiográfico: la introducción del neoclasicismo en París con la llegada de Stravinsky. Es significativa la rapidez con que la música de Stravinsky llega a España: el 25 de marzo de 1924 la OFM será la encargada de estrenar la suite del ballet *Pulcinella* de Stravinsky en el Teatro Real de Madrid, dirigiendo la Filarmónica el propio compositor. Este gran acontecimiento se producía sólo cuatro años después de su estreno absoluto en París. En este concierto también se interpretó *El pájaro de fuego*<sup>37</sup>. Sin embargo, de todas las obras interpretadas por la OFM de este compositor, la única que se mantuvo en repertorio fue *Petrushka*, que llegó a interpretarse hasta 15 veces desde febrero de 1924, aumentando su frecuencia de programación en el año 1929.

Para conocer el verdadero papel de Debussy en la historia de la música tendrían que pasar muchos años. Sin embargo, la nueva historiografía musical ha ido captando progresivamente el valor profundo revolucionario presente en su obra<sup>38</sup>. Quizá Pérez Casas supo ver antes que nadie su gran valor musical y su mérito fue transmitirlo al público español en las primeras décadas del siglo XX.

### La difusión de la obra de Ravel

Las obras de Ravel incorporadas al repertorio de la OFM en el periodo estudiado ascienden a diez, de las cuales ocho fueron estrenos.

OBRA	FECHA DE ESTRENO EN ESPAÑA	Nº TOTAL DE INTERPRETACIONES
<i>La valse</i>	13/01/1922	61
<i>Le tombeau de Couperin</i>	07/11/1922	11
<i>Sonata para violín y violoncello</i>	05/05/1924	1
<i>La alborada del gracioso</i>	05/05/1924	27
<i>Valses nobles y sentimentales</i>	12/11/1926	12
<i>Dafnis y Cloe, fragmentos sinfónicos</i>	25/11/1927	2
<i>Bolero</i>	05/02/1930	3
<i>Concierto para piano y Orquesta</i>	30/04/1932	4

Como vemos en el gráfico 6, la música de Maurice Ravel comienza a ser interpretada por la OFM en el año 1922 y, tras un ligero descenso, aumenta la frecuencia de programación de sus obras en los años 1931-35, con 38 interpretaciones. Después se reducirá a la mitad su inclusión en el repertorio de la OFM en los cinco años siguientes, llegando casi a desapa-

<sup>37</sup> Era una nueva versión para orquesta media, es decir, con menor número de instrumentos.

<sup>38</sup> Véase Enrico Fubini: *El siglo XX: entre estética y filosofía*, Valencia, Universitat de Valencia, 2004, pp. 33-35.



recer hacia el final del periodo estudiado de la Filarmónica. El éxito alcanzado en la década de los veinte se explica por su relación con las tendencias neoclásicas tan de moda en ese momento. Adolfo Salazar señalaba en 1921 la adhesión de Ravel al perfil moderno al lado de Stravinsky afirmando que “Debussy está más cerca del romanticismo –al que dio fin– y Ravel más del nuevo clasicismo al que tiende lo esencialmente moderno, y que comienza en él”<sup>39</sup>.

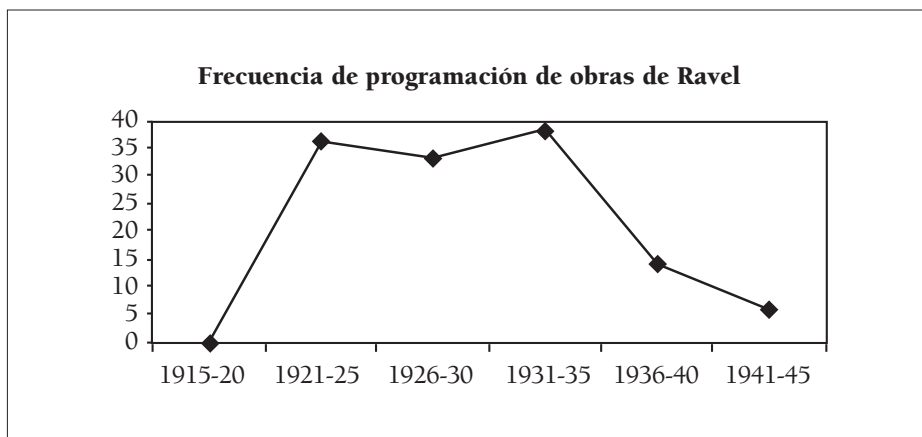


Gráfico 6

Una de sus obras, *La valse*, alcanzó tal fama que llegó a interpretarse 61 veces, con lo que pasó a ser la novena obra más ejecutada por la orquesta en el período estudiado. Este poema coreográfico fue estrenado en Madrid por la Filarmónica el 13 de enero de 1922, dos años después de su composición. A esto hay que añadir que la acogida de esta música por parte del público fue mucho mejor que la de Debussy, como afirma Mantecón<sup>40</sup> y como demuestra el hecho de que ya no deja de incluirse en la programación de la Filarmónica salvo en los años 1925<sup>41</sup>, 1941 y 1942, como se ve en el gráfico 7.

Una nota incluida en el programa del concierto celebrado el 22 de febrero de 1929, sin firmar, recogía una afirmación de Ravel según la cual la Orquesta Filarmónica de Madrid había realizado la mejor interpreta-

<sup>39</sup> Adolfo Salazar: “Crónicas musicales. Ravel, Stravinsky y el perfil moderno”, *El Sol*, 19-IV-1921.

<sup>40</sup> Juan del Brezo: “Orquesta Filarmónica. ‘Le tombeau de Couperin’, de Ravel”, *La voz*, 18-XI-1922 (recogido por L. Prieto: *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, p. 116)

<sup>41</sup> No es significativo puesto que en ese año de crisis descendió considerablemente el número de conciertos interpretados por la OFM.



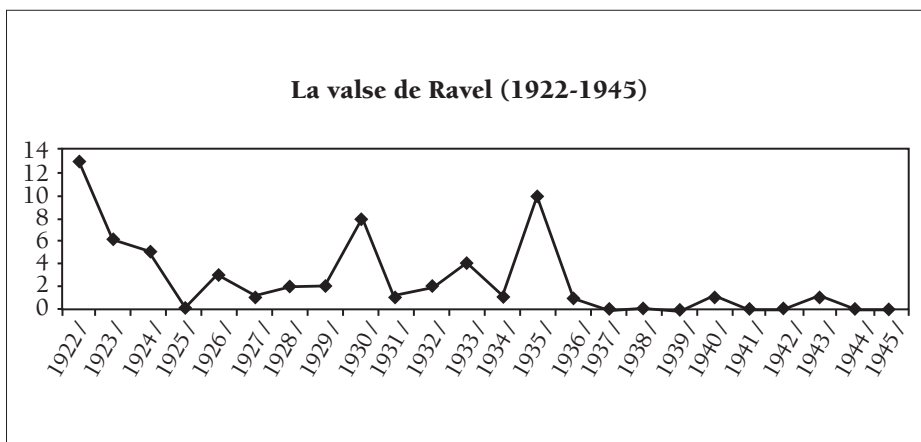


Gráfico 7

ción de su obra *La valse*. El que escribía estas líneas no especificó cuándo se produjo tal acontecimiento, pero probablemente fue en el concierto del 5 de mayo de 1924, en el cual dirigió él mismo a la orquesta madrileña. Quizá esta relevante afirmación, junto con la popularidad de la propia obra, influyó para que no dejara ya de incluirse en el repertorio, alcanzando una amplia frecuencia de programación hasta el año 1935. Para que un músico del nivel de Ravel afirmara esto, podemos suponer que las capacidades interpretativas de los filarmónicos estaban a la altura de las grandes orquestas europeas del momento.

El 7 de noviembre de 1922, en un concierto popular organizado por el Círculo de Bellas Artes, se ofrece en primera audición *Le tombeau de Couperin*, de estilo neoclásico. Esta obra, en versión orquestal del año 1919, fue recibida con protestas en su estreno en Madrid pero, aun con todo, la OFM se decidió a repetirla. Así nos lo relata Juan del Brezo:

Hizo bien ayer Pérez Casas en repetir el último número de “Le tombeau de Couperin”, de Ravel, a pesar de las protestas, no muy corteses, de unos cuantos malhumorados, cuando acaso estos mismos exigen la repetición de un trozo oído hasta la saciedad: tal el “andante” de la “Sinfonía en do menor”, el “allegro” de la séptima...<sup>42</sup>.

El tema del rechazo y protestas de una minoría de público siempre preocupará a Mantecón. Se trata de un público, a veces no tan reducido,

<sup>42</sup> Juan del Brezo: “Orquesta Filarmónica. Ravel. Debussy”, *La voz*, 14-I-1922 (citado por L. Prieto: *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, pp. 116-118)

que prefiere las obras conocidas hasta la saciedad. Pero la OFM no desfallece en su labor educativa —considerablemente arriesgada, sobre todo económicamente— en las nuevas tendencias musicales desconocidas por el público madrileño.

En el ya mencionado concierto del 5 de mayo de 1924, organizado por la Sociedad Filarmónica de Madrid, se celebró un “Festival Maurice Ravel” con la participación del músico francés en su doble faceta de pianista y director de orquesta.

Este concierto tuvo una gran repercusión social, pues supuso la difusión de su obra con el reclamo de asistir a un concierto donde intervenía el compositor. Dos obras se estrenaron aquella tarde: *La alborada del gracioso* y la *Sonata para violín y violoncello*. La crónica de este evento se reseñó en múltiples periódicos del momento. Las críticas de Adolfo Salazar en *El Sol* y de Vicente Arregui en *El Debate* son contrastantes, influyendo en ellas las tendencias musicales de cada uno.



Figura 2. Portada del programa de mano del concierto celebrado el 5 de mayo de 1924 en el Teatro de la Comedia

Así, mientras para Salazar la música de Ravel es merecedora de los máximos aplausos, Arregui hace uso de una serie de calificativos bastante “duros”, principalmente referidos a la *Sonata para violín y violoncello*:

Con lo que ya no transigimos es con la “Sonata para violín y violoncello”, pese a todas las magnificencias de parte de la crítica francesa, de cuya sinceridad nos permitimos dudar [...] Protestamos con toda energía de este cauce malsano, pervertido, a que pretenden llevarnos los que por su personalidad destacada y maestría reconocida tienen el deber de ser faros de luz<sup>43</sup>.

Salazar afirmaba de esta misma sonata que era “una obra de soberbia belleza —si bien está aún un poco verde para los paladares empalagados de nuestro público burgués...”<sup>44</sup>. Con esto remarcaba la todavía presente asociación del gusto musical conservador

<sup>43</sup> Vicente Arregui: “Festival Ravel en la Sociedad Filarmónica”, *El Debate*, 6-V-1924, p. 3.

<sup>44</sup> Adolfo Salazar: “Ravel en Madrid”, *El Sol*, 6-V-1924, p. 2.

y el público burgués, que era el que habitualmente acudía a la sala de conciertos y más aún, al ser un acontecimiento musical organizado por la Sociedad Filarmónica de Madrid y pensado para ser disfrutado por sus socios.

El 12 de noviembre de 1926 la orquesta presentó los *Valses nobles y sentimentales* en un concierto popular organizado por el Círculo de Bellas Artes. Esta obra no obtuvo un gran éxito y dejó de interpretarse hasta 1931, siendo incluida en la gira llevada a cabo por las siguientes ciudades: Valencia, Barcelona, Tarragona, Zaragoza, Oviedo, Gijón, Palencia y Oporto.

El 25 de noviembre de 1927 la OFM interpretó la primera suite para orquesta de *Dafnis y Cloe*<sup>45</sup>, obra que sólo llegó a escucharse en una ocasión más. Lo mismo sucedió con el hoy conocidísimo *Bolero* de Ravel, que se interpretó por primera vez en Madrid el 5 de febrero de 1930, tan sólo dos años después de su estreno absoluto. Esta obra se repitió sólo dos veces más, el 26 de febrero de ese mismo año y el 27 de octubre de 1933. Algunos críticos la consideraban repetitiva y monótona por su insistente *ostinato* y recargada de percusión. Nos hace un resumen de la acogida en estas audiciones el crítico Víctor Espinós:

“El bolero”, que despertó una tempestad de ruidos protestarios —¡cómo se contagia uno, Señor!— al término de su primera audición, y aun a lo largo, muy largo de ella. Pues bien, en la audición inmediata, o sea en la segunda, el “Bolero” raveliano despertó una tempestad de aplausos. ¡Oh, veleidad de las masas! ¿Qué ha ocurrido para semejante cambio de frente en la opinión melómana de Madrid? Dos cosas: que el “pateo” inicial no tiene bastante fundamento, y que la ovación subsiguiente no fue, acaso, tan para creída<sup>46</sup>.

El *Concierto para piano y orquesta* fue presentado en Madrid el 30 de abril de 1932 con Leopoldo Querol al piano. Esta obra se había estrenado en París en enero del mismo año, esto es, su estreno en España se produce sólo tres meses después de su estreno absoluto. Los problemas para conseguir alquilar la partitura impidieron que esta obra se incluyera en el repertorio de la gira artística de noviembre de este mismo año. En la correspondencia privada de Leopoldo Querol a Octavio Díez Durruti, Querol afirmaba que la casa Durand se negaba a alquilarla y como alternativa proponía hablar con su amigo Ravel para conseguirla<sup>47</sup>. La amistad

<sup>45</sup> La segunda suite para orquesta de esta obra ya había sido estrenada en España por la Orquesta Sinfónica de Madrid en 1920.

<sup>46</sup> Víctor Espinós: “Los conciertos”, *La Época*. 30-X-1933, p. 4.

<sup>47</sup> Correspondencia de Leopoldo Querol a Octavio Díez Durruti. Valencia, 16-VII-1932.

y relación de Ravel con las personalidades del ambiente musical español, como es el caso del pianista Querol o de críticos como Salazar, hizo posible que los estrenos de sus obras en España se produjeran con gran rapidez. También sus visitas a Madrid supusieron un acercamiento y difusión de su obra de primera mano, puesto que el mismo compositor intervenía en la interpretación.

La última interpretación de este concierto para piano coincide con un concierto memorable de la OFM el 30 de marzo de 1941 en el Teatro Coliseum de Madrid. En esta ocasión intervinieron cuatro pianistas de gran renombre: Arturo Benedetti, Ricardo Viñes, Luis Galve y Leopoldo Querol, bajo la dirección de Mendoza Lasalle. El primero, sobre todo, de renombre mundial en el mundo pianístico, y el segundo, como punto de unión entre lo que sucedía en el panorama de la música contemporánea francesa y española.

Ya hemos hecho referencia a la serie de dificultades de diversa índole que tuvo la Filarmónica a la hora de estrenar y divulgar obras de autores desconocidos. Hay que elogiar el esfuerzo realizado en esta política de estrenos, y no solamente en la capital española sino también en las diferentes provincias. No cabe la menor duda de que el entusiasmo por dar a conocer nuevos repertorios orquestales en sus giras satisfacía las aspiraciones de estos músicos y superaba todos los inconvenientes surgidos en el transcurso de estos viajes. En la actualidad ninguna orquesta estaría ya dispuesta a realizar este tipo de giras con itinerarios tan apretados y actuaciones diarias.

Podemos concluir, por tanto, que la difusión de la vanguardia musical francesa en España no fue una tarea fácil para la Filarmónica. A pesar de ello, esta agrupación orquestal nunca desfalleció en su intento por divulgar obras nuevas, objetivo que cumplió en sus largos y productivos años de actividad artística. Uno de los méritos que hay que resaltar de esta orquesta modélica es el importantísimo papel que desempeñó en la transmisión de la obra de Debussy y, en menor medida de Ravel, debido al gran número de estrenos realizados, así como su permanencia en el repertorio.